parte de la cultura y reconocemos la cultura al mirarlos. Aparato significa, entonces, un objeto cultural".[6]

Del ámbito técnico también nos conduciremos hacia las formas y estilos de representación, en un juego dialéctico y muy enriquecedor de las fuentes trabajadas. Comprender los materiales con los que se trabajó la imagen permite ceñirse a las dificultades desde la concepción y realización de la misma, pues no es lo mismo trabajar con placas de vidrio de tamaño 11 x 14 pulgadas o 5 x 7", que tener una cámara 35 mm en los años cuarenta a los noventa del siglo veinte, o bien tener una cámara digital con una gran capacidad de memoria interna, con una gran resolución en pixeles de principios del siglo XXI. Las formas pueden aparentar ser semejantes, pero las formas, los estilos, las soluciones se transforman conforme cambia el medio técnico pero también la manera de usar esos implementos. No es lo mismo el trabajo en el cuarto oscuro con las charolas y los químicos como el hiposulfito de sodio o sabor al ácido acético, en medio de papeles fotosensibles bajo la escasa luz roja, que el recurso de una gran computadora, con un programa de *photoshop*, que quita hasta las inclementes arrugas (ahora hace lo que la pintura logró por años), al uso de una impresora *laser* con tintas al carbón y papel de algodón parisino. Los cambios pueden ser muy ostentosos o mínimos de una misma imagen a otra. Incluso dentro del mismo medio analógico o digital.

Para muestra un botón: la exposición realizada por el Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia - INAH, en donde los resultados de un autor a otro, partiendo de un mismo negativo, fueron absolutamente diferentes de ahí su título de la exposición *Interpretando la mirada histórica*. Laura González estudió estas imágenes y realizó un ensayo con base en el análisis de esas imágenes impresa por varios fotógrafos, que surgieron de un mismo negativo del legendario Agustín V. Casasola, lo cual repercutió en un universo de soluciones formales totalmente diferentes unas de otras. González rastreó con ello los matices de interpretación y lecturas iconográficas como se hace en las piezas ejecutadas, de una misma partitura musical pero realizada por diferentes interpretes. De ahí su diferencia, diferentes miradas, resultados varios. Este es parte del desmontaje visual que hay que elaborar, con base en las sutilezas de lenguaje gráfico y comprendiendo sus múltiples funciones y formas de representación.[7]

Los resultados varían y se transforman de un discurso a otro, pues las formas de solucionar se acercan y se alejan del lado pictórico constantemente, actualmente con el

recurso cibernético las imágenes pueden cambiar diametralmente sin que lo percibamos por obvio o burdo que parezca. Contemplar en el caso de la fotografía los aspectos técnicos se convierte en algo prioritario, pues desde ahí se desarrollan las formas, estilos de representación, también se abren nuevas temáticas.

Veamos algunos ejemplos desde lo analógico: observar las fotografías de la legendaria fotógrafa italiana Tina Modotti y constatar su compromiso social con las causas comunistas de la época, es tarea conocida. Al observar sus cambios en la realización de las imágenes de su creación vanguardista junto a Edward Weston a su presentación de las fotos emblemáticas con las cananas y las hoz y guitarras también se conocen con plenitud. Se sabe gracias a las cartas que le escribiera a Weston que tenía una gran habilidad en el retoque de negativos, de hecho esa era una de las tareas que le hacía a su maestro norteamericano. Cuando vemos su producción fotográfica nos queda claro el cambio de un elemento estético a otro y su cambio conceptual, abundado por los textos escritos y publicados por la fotógrafa. De ahí a comprobar su habilidad al observar la fotografía del joven que se lamenta de su suerte –por lo menos eso parece-- mientras por encima de él hay un gran letrero que presume "Desde la cabeza a los pies, tenemos todo lo que requiere un caballero para vestir elegante", el acento se da en la contradicción de clase que erige su discurso. Hasta ahí comprendemos la imagen y nos parece que fue afortunada en obtenerla. Ahora bien, gracias a la parte analógica de su trabajo, es decir al negativo en vidrio y las copias en papel, es factible confirmar que esta imagen es un ¡fotomontaje!; por años, muchos de los admiradores consideramos que era una afortunada imagen captada en un momento dado[8]. He ahí la diferencia, si no existiese este parteaguas de lo analógico a lo digital, sería sumamente difícil considerar su verdadera creación, negativo y copia en mano es posible develar su verdadero génesis icónico. En suma, se confirma que Tina Modotti era una creadora de iconos, que sabía confrontar texto e imagen, que buscaba acentuar el discurso del compromiso social que adquirió hasta sus últimos días y que además, era una maga del retoque y del fotomontaje.

Por otro lado, no debemos olvidar que el estudioso de las imágenes también parte de su propio conocimiento de las mismas, dice Sandra Gluzgold "el acto de ver es tanto personal como cultural"[9] es un acto ideológico que debemos considerar tanto del que efectuó el documento: el fotógrafo, como de quien analiza la imagen. Es un camino de muchos andares, que es necesario contemplar para tener una visión más profunda del documento fotográfico: "El doble proceso de percepción e interpretación está mediado

por una distancia temporal y espacial”[10]insiste Gluzgold; por ello se requiere que el estudioso esté consciente de sus propias limitaciones ante el material y pueda asumir aquellos elementos que no puede “ver”, “observar” o “contemplar”, por sus limitaciones personales inconscientes, o por aquellas que no desea ver por sus propias obsesiones, determinaciones o prejuicios dados. Con ello, me refiero claramente a las limitaciones que ahora nos imponen las nuevas tecnologías digitales, pues si leer los materiales analógicos tenían su propia especificidad, para los otros tendremos que irnos con paso más cauto y firme a lo que algunos estudiosos ya no están dispuestos a realizar. Si bien es cierto que para ciertos planteamientos y análisis gráficos es posible partir de las mismas metodologías entre la forma analógica o digital, será posible aplicar una o varias vertientes, dependiendo de la capacidad discursiva del material, que se puede dar desde el análisis plástico o el análisis formal desde la vertiente de la iconografía, la iconología, la *gestalt,* también con la aplicación de la semiótica. Es posible también abordar lo temático, lo histórico-estilístico, lo estético-poético, el económico, lo ideológico-político, lo sociológico, lo psicológico o psicoanalítico, la teoría de la comunicación, la teoría del arte y la crítica del arte, entre otros.[11] Sin embargo, para acercarse a las nuevas tecnologías es necesario auxiliarse de otros criterios. Comenta Gluzgold, “A diferencia de la búsqueda tradicional de fotografías en las instalaciones de ladrillo y mortero, la búsqueda por computadora no ofrece una experiencia táctil, aparte de la del teclado” –o el monitor agrego yo. “Más que un documento físico que se pueda tocar y hasta oler, el investigador sólo puede ver una imagen plana en la pantalla”, comenta ella[12]. Esto conlleva serios problemas sobre todo en el cotejo de la autenticidad del documento, pues en la era digital las manipulaciones y adendas a la imagen están a la orden del día. Si observamos las fotografías de Manuel Álvarez Bravo en sus diversas épocas, podemos observar imágenes que han sido calificadas como surrealistas, porque parecen alterar el orden natural de la realidad. Pero si las observamos con paciencia y conocimiento de este México lindo y querido, lo que hizo el fotógrafo centenario no fue alterar la realidad desde el inconsciente, sino presentarnos nuestro diario andar, es decir es un fotógrafo que más bien lo llaman “costumbrista”, pues México parece ser surrealista en el andar cotidiano. De igual manera conocemos los excelentes fotomontajes realizados por Dolores Álvarez Bravo, en donde podemos cotejar desde el negativo y la multiplicidad de positivos trabajados para recrear una imagen, una puesta en escena con las tijeras y el laboratorio fotográfico. Esto lo logramos gracias a la materia analógica, a la parte táctil y visual.

Por su parte, dedicarse al análisis de las fotografías de Pedro Meyer después de su periodo documentalista y poder deslindar algunas de sus fotografías de la era digital, en sus *Verdades y ficciones*[13], podríamos perder en algunas y creen que son imágenes que surgieron de una misma realidad sin alterar, pero al tener el referente de pie de foto o de sus declaratorias de alteración de la imagen nos cambia el producto de la apreciación estética, deseamos saber dónde o en qué fue alterada una imagen tan veraz. En otras de sus fotos es más que evidente la presencia digital, pues en la realidad no podrían existir esos fantásticos personajes. El hito en estas imágenes es la capacidad de parecer *veraces o verosímiles*, pues si bien sabemos que la fotografía documental tiene que contener elementos veraces de no ser así el medio informativo perdería credibilidad, y con ello también su presencia en el medio informativo, tiene que conservar su veracidad en la medida de lo posible. En cambio, en la parte autoral o artística, las alteraciones son permitidas en la medida en que se construya un discurso coherente y verosímil.

Aún así, sustento el primer planteamiento de que el desmontaje visual tiene que partir de conocer en la medida de lo posible al autor, sus intenciones originales, así como el uso social de la imagen. Difícil empresa los que nos avocaremos a la era digital y sus perfecciones técnicas en la alteración de la imagen[14]. Por ejemplo, al conocer la secuencia visual analógica en un hecho determinado, en muchas ocasiones podemos saber si el relato es verdadero o no a partir de los negativos de su antes y su después, es más difícil la posibilidad de alterar el orden temporal y espacial en una tira de negativos numerados y secuenciados. Por ejemplo el del soldado herido en la guerra de España tomada por Robert Cappa. Cuestionado en su originalidad y veracidad por el estudioso John Mraz, al observar la secuencia visual de los negativos y los testimonios de compañeros del fotoperiodista, comprobó Mraz que el documento era auténtico y desmintió la versión que circulaba de una puesta en escena ficticia de la muerte del soldado: "Lo que establece este caso es que nuestra interpretación de una foto se basa en las presunciones que tenemos cuando la vemos, pero que la investigación y la razón nos pueden ayudar a percibirla de una manera diferente."[15]

Encontrarse ante este tipo de imágenes en la era digital, implica tomar otros modelos de desmontaje, tener un entrenamiento visual, perceptual y de competencia visual distinto que la que ahora abrogamos[16]. Así como lo hicimos para aprender a reconocer un daguerrotipo, un ambrotipo, un calotipo o un ferrotipo, entre otros. El fotorreportero fotógrafo del diario *Los Angeles Times*, Brian Walski, alteró una

fotografía de manera digital que capturó en su estancia durante la guerra en Irak. Walski tenía dos tomas en secuencia. En la primera un soldado inglés está en primer plano y camina junto a la población iraquí que yace en el piso pero no apunta su arma; al fondo se observa a un hombre con un pequeño en brazos, el gesto que emana su rostro se podría interpretar como de congoja o de angustia. En la segunda, el soldado ha levantado su arma con el brazo derecho, mientras el izquierdo hace algunas señas a la población, el hombre del fondo con el niño que vimos en la anterior está más bien lejano, es total mente secundario en la escena ya que ni siquiera se le observa bien, otros iraquíes en el piso sólo miran al militar. El fotorreportero en una suerte de conjuntar ambos documentos trabajó digitalmente y creó una gráfica que no existió más que en su interés por reforzar un discurso. La realidad se trastocó, de su imaginario a una fotografía inexistente, pero que aparecía lo suficientemente veraz para que los lectores del diario dieran el hecho por cierto. Definitivamente, esta edición digital cambia la lectura de manera contundente. De no haber sido alterada, la fotografía podría ganar un Pulitzer, comenta el periodista Frank Van Riper quien analiza el problema desde la perspectiva de "Manipulando la realidad, perdiendo credibilidad".[17] El problema no es sólo para el fotógrafo de guerra, también lo es para el periódico, pues se somete a la prueba de la veracidad y la ética editorial ante sus lectores. Van Riper comentó: "Un veterano de veinte años en el negocio de las noticias, Walski fue confrontado por sus editores, confesó y aceptó su castigo sumario, Walski aceptó que esto se debió a un error, a un resquebrajamiento del juicio, de la razón". [18]

El hecho es que a partir de esta experiencia ingrata que dejó para Walski algunos defensores de su obra, como el conocido fotógrafo Pedro Meyer, quien en su conocida *Zone Zero*, argumenta lo absurdo que es el castigo por una foto que no alteró "demasiado la realidad". Me parece que bien se vale alterarlos si van fuera del espacio noticioso e informativo como son los diarios en su sección internacional y nacional. Es claro que bien se vale recrear las imágenes, retrabajarlas, unirlas, alterarlas, manifestar el libre albedrío, la libre opinión, sí siempre y cuando sea bajo un pie de foto aclaratorio, como lo hace el mismo Meyer en su libro con verdades pletóricas de ficciones o ficciones plenas de verdades[19], El gran dilema que se presenta ahora, es si se permite la alteración digital en las imágenes informativas y noticiosas.

Ahí está la ética de la visión: sometida a la no manipulación digital o acción concertada en el cuarto oscuro como sería el resultado de un fotomontaje. Lo veraz también depende de nuestra postura ideológica y de nuestra visión en el escenario